

**Cervantes y el teatro breve más allá de la
representación: un entremés intranovelesco en
*La ilustre fregona***

Blanca Santos de la Morena
Universidad Autónoma de Madrid
blanca.santos1710@gmail.com

Manuel Piqueras Flores
Universidad Autónoma de Madrid
manuel.piquerasflores@gmail.com

Palabras clave:

Chacona, Miguel de Cervantes, baile entremesado, teatro impreso, comedias en prosa.

Resumen:

En este trabajo analizamos un baile introducido en la novela ejemplar *La ilustre fregona*. Proponemos que este baile tiene características formales, temáticas y funcionales propias del entremés. Además, lo relacionamos con el contexto editorial de principios del siglo XVII, cuando se comenzaron a publicar no solo textos de comedias, sino también de entremeses.

**Cervantes and short theatre beyond the representation:
an intra-novelistic entremés in *La ilustre fregona***

Key Words:

Chaconne, Miguel de Cervantes, *entremés* dance, printed theater, prose comedias.

Abstract:

In this essay we analyze a dance represented in the exemplary novel *La ilustre fregona*. We propose that this dance has formal, thematic and functional characteristics that are typical of the *entremés*. Moreover, we relate it to the context of publishing in the early seventeenth century, when texts not only of comedias but also of *entremeses* were beginning to be printed.

Es bien sabido que Cervantes mostró una importante preocupación por el mundo del teatro. A juzgar por los datos de los que disponemos, en la primera etapa de su producción literaria (que hay que situar en los años ochenta del siglo XVI) su principal ocupación fue la de dramaturgo. Hasta once títulos suyos nombra el autor en la *Adjunta al Parnaso* (1614) [Cervantes, 1972: 182-183]. Deja caer además, en su diálogo con Pancracio de Roncesvalles, que hay «otras muchas» que no recuerda [Cervantes, 1972: 183]. Un año después, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, nos cuenta lo siguiente:

Mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias [Cervantes, 1998: 12].

Haya o no en estas palabras algo de exageración, y aunque no conservemos más que dos comedias –a lo sumo tres¹– de esta época, lo cierto es que más allá de *La Galatea*, el joven Cervantes es fundamentalmente un dramaturgo, y no precisamente un dramaturgo fracasado. De hecho, sabemos gracias al trabajo de Esquerdo Sivera (1981) que la obra teatral más estimada por el propio autor, una comedia de capa y espada llamada *La Confusa* (Cervantes, 1972: 183), seguía en el repertorio de un autor aún en 1627. Tal éxito contrasta con la tibia aceptación que tuvo *La Galatea*. La novela pastoril gozó de tres ediciones en vida de Cervantes (Alcalá 1585; Lisboa; 1590 y París, 1611), pocas no ya en comparación con el fenómeno editorial que representó la *Diana* de Montemayor, sino con la *Diana enamorada* Gaspar Gil Polo o con la *Arcadia* de Lope, la obra del Fénix con más reimpresiones en el XVII. Por otro lado, Cervantes

¹ Nos referimos, claro está, además de a la *Numancia*, a *Los tratos de Argel*, a *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes por Stefano Arata, 1992.



seguramente tuvo cierta importancia en la creación del Romancero nuevo («yo he compuesto romances infinitos» [IV, v. 40], dirá en el *Parnaso*). Y es que, como la de tantos otros autores en esta época, su literatura, a excepción de *La Galatea*, no se liga a la difusión impresa, sino a la manuscrita o a la oral. Pero como los romances circulaban de forma anónima y no se pagaban, es de suponer que los ingresos económicos de don Miguel como literato debían de proceder sobre todo de vender sus textos a los autores de comedias.

Basten estas líneas para incidir en un solo hecho: el primer Cervantes escritor fue, en gran medida, un hombre de teatro. El agri dulce retorno a la pluma es bien conocido: por un lado, el autor es incapaz de llevar a escena sus nuevas comedias; por otro, con el *Quijote* de 1605 vivirá su primer gran éxito. Cuánto quedaba del joven dramaturgo en el viejo narrador es una incógnita, pero no parece difícil suponer que su experiencia en el mundo del teatro influyera en el resto de sus obras².

En un reciente trabajo [Piqueras, en prensa] señalábamos la posibilidad de que algunas de las *Ejemplares* tuvieran, en parte, una estructura dramática y espectacular. Partíamos del análisis de las danzas cantadas y bailadas en las *Novelas*, para demostrar que, al menos algunas de ellas, tenían no solo grandes parecidos formales con los géneros breves del teatro del Siglo de Oro (verso, música, mismo tipo de baile...), sino también funcionales. Como punto de partida, tomábamos el caso ampliamente conocido de *Rinconete y Cortadillo*, cuya estructura dramática fue apuntada ya por Casaldueiro [1969: 110] y desarrollada más tarde por Ynduráin [1966] y Varela [1968], para analizar después *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona* y *La fuerza de la sangre*. Dejando a un lado esta última obra (cuyo elemento dramático-musical se sitúa al final) tanto *El celoso* [Cervantes, 2001: 357-358] como *La Fregona* [Cervantes, 2001: 402-407] contienen en el interior de su narración sendos fragmentos que recuerdan

² Para una visión más amplia de Cervantes como dramaturgo puede verse Piqueras, 2013, de donde tomamos algunas ideas para esta introducción.



extraordinariamente a un «baile entremesado» o un «entremés cantado» (por usar la terminología de Huerta Calvo [2001: 49]). Hay al menos dos parecidos que acercan ambos casos: la guitarra aporta el elemento instrumental y la honra de las mujeres que participan en el baile está puesta en entredicho. No obstante, si las coplas cantadas en *El celoso*:

*Madre, la mi madre
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
no me guardaréis.*³

[Cervantes, 2001: 357]

Condensan de forma fundamental el argumento, y en gran medida el planteamiento, no solo de la novelita, sino por extensión de otras muchas *Ejemplares*, el caso de *La ilustre fregona* tiene, sobre todo, implicaciones formales, como intentaremos demostrar.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que los versos introducidos en *La fregona*, cantados por Lope Asturiano, y bailado por «mulantes y fregatrices [...] que llegaban a doce» [Cervantes, 2001: 407] se insertan en un conjunto poético-musical más amplio, pues poco después se oye la voz de un hombre que canta a lo lejos «con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que escuchasen hasta el fin» [Cervantes, 2001: 407]. En total, hablamos de unos 150 versos que, si bien no son consecutivos desde el punto de vista de la acción (hay intercalada una trifulca entre los mozos del mesón y el hombre embozado que interrumpe a Lope) sí que prácticamente lo son desde el punto de vista de la lectura. Constituyen, para el lector, un remanso, un contrapunto presente no solo en la mayoría de las obras narrativas de Cervantes sino también del resto de autores del Siglo de Oro. Es una característica propia del nacimiento de las formas narrativas del XVI, pero que se relaciona también con un destinatario acostumbrado a la *variatio*, no solo en las novelas sino también en el teatro. Ahora bien, además de estos elementos, relacionados

³ Que el propio Cervantes utiliza en *La entretenida*, en el marco de un entremés metateatral.



solo indirectamente con el teatro, ¿hay otros motivos para hablar de entremés intranovelesco?

Como hemos dicho, los elementos musicales recuerdan a un baile entremesado. En primer lugar, el tipo de baile, una chacona, remite directamente al género menor. Junto con la zarabanda, la chacona era considerada uno de los bailes más lascivos, por lo que se reservaba para el teatro breve, quedando para el teatro mayor aquellas danzas tenidas por honestas. De hecho, en el mismo romance, el estribillo da a entender el carácter de la chacona: «*el baile de la chacona / encierra la vida bona*». Ahora bien, hay que tener en cuenta la distinción entre el «baile –suma de danza y letra–» y «baile dramático o entremesado: acción por medio de unos personajes; no narración por medio de la música» [Huerta Calvo, 2001: 59]. Aplicando en el sentido estricto la definición del crítico, estaríamos en este caso ante una narración por medio de la música, y por tanto, ante un baile. No obstante, hay que tener en cuenta que Lope Asturiano indica a los personajes cómo moverse, cómo entrar y salir de un escenario improvisado. De hecho es esta la condición que pone cuando le ruegan que cante:

De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidiéronle las mozas, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance. Él dijo que como le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían, y que para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa. [Cervantes, 2001: 402]

Y son estas instrucciones dramáticas las que constituyen la primera parte del romance. Valgan como ejemplo algunos versos:

Salga la hermosa Argüello [...]
 y haciendo una reverencia
 dé dos pasos hacia atrás.
 De la mano la arrebaté
 el que llaman Barrabás [...]

Salga la más carigorda
 en cuerpo y sin devantal.
 Engarráfela Torote



y todos cuatro a la par,
Con mudanzas y meneos
den principio a un contrapás
[Cervantes, 2001: 402-403]

Después, el romance se convierte en una descripción de la chacona. En definitiva, la acción no rebasa nunca los límites del propio baile. No hay, en principio, razones para considerar este fragmento como un «baile entremesado». No obstante, no puede dejarse de lado que el elemento representativo es innegable. Es un verdadero guión teatral, pero que no hace referencia a aquello que deben decir los personajes en escena, sino a aquello que deben hacer (es decir, a aquello que quedaba al margen del dramaturgo en el Siglo de Oro).

Por otra parte, sin salir del mundo ficticio creado *ad hoc*, se definen también en el propio romance los atributos físicos de algunos de los personajes que actúan en el improvisado escenario. De esta forma, la Argüello es «hermosa» pero también «moza una vez y no más», mientras que la segunda mujer que sale al baile es «de las dos mozas gallegas / que en esta posada están», «la más carigorda». Además, de esta misma moza, se indica que salga «en cuerpo y sin devantal». Es decir, con unas brevísimas palabras, Lope Asturiano da también indicaciones acerca del vestuario dramático.

Obviamente, la extraña creación de Cervantes tiene implicaciones dramáticas, pero también narrativas. En primer lugar, el narrador principal ha cedido su voz a Lope. Sin embargo, mediante el imperativo, la función de Lope no es la de contar lo ya sucedido, sino la de hacer posible que suceda lo que expresa con palabras. El tiempo de lo narrado se solapa con el tiempo de la narración, llegando incluso a superarlo. No cabe duda de que es un recurso que Cervantes utiliza para que el lector pueda ser consciente de lo que sucede dentro de la novela. La experiencia del que lee se acerca de este modo a la experiencia del que oye y ve. El baile sucede directamente ante él, del mismo modo que la acción del teatro tiene lugar en presente. Como hemos visto, hay entradas individuales en escena, así como de pasos



de baile, pero también indicaciones de entradas colectivas «entren, pues, todas las ninfas / y los ninfos que han de entrar» y de acompañamiento musical: «requieran las castañetas» [Cervantes, 2001: 404]. Por último, siempre dentro del propio romance, hay un juicio estético del propio Lope Asturiano:

Todos lo han hecho muy bien,
no tengo qué les rectar,
santíguense, y den al diablo
dos higas de su higueral

El lector tiene ante sí un elemento más con el que hacerse una idea completa del baile. Sin embargo, no es menos cierto que si no conoce la chacona difícilmente podrá imaginarse la escena. En este sentido debemos entender el resto del romance. Se produce aquí un cambio de tema: Lope deja de dar instrucciones sobre cómo bailar y comienza a hacer una descripción del tipo de baile. Es un cambio de discurso que además viene acompañado de un cambio de música. El propio Asturiano nos dice:

Cambio el son, divina Argüello,
más bella que un hospital,
pues eres mi nueva musa,
tu favor me quieras dar
[Cervantes, 2001: 404-405]

Hay dos elementos que indican el final de la primera parte: el cambio de son y la nueva alusión a la Argüello –la primera había sido al principio del baile –, de manera que se cierra un periodo y se abre otro. Y justo después de estos versos, Cervantes coloca el estribillo que servirá de guía al resto del poema, citado ya anteriormente: «el baile de la chacona / encierra la vida bona».

Como decíamos, el lector puede reproducir de esta manera en su mente el tipo de baile que están llevando a cabo los protagonistas de la novela. Ahora bien, hemos de atribuir al contenido del romance una segunda función que nos vincula al mundo del teatro, y en concreto, al del entremés.



Generalmente, el teatro breve era el territorio propicio para tratar los mismos temas que las comedias (especialmente el amor y el honor) desde una óptica inversa. En palabras de Ignacio Arellano:

Constituye el entremés otro de los extremos lúdicos del teatro aurisecular, mundo diferente de la comedia seria; no habrá restauraciones del caos, sino aceptación alegre del caos, que el público observa desde la distancia cómica. La óptica jocosa lo domina todo, todos los personajes están inmersos en la ridiculización. [Arellano, 2002: 661-62]

Pues, bien, como hemos indicado ya, la chacona era un baile con connotaciones claramente lascivas, y lo cierto es que Cervantes da buena muestra de ello. En primer lugar, los participantes (sobre todo las damas) son de dudosa reputación. Paradigmático es el caso de la Argüello y del verso con que es definida: «moza una vez, y no más», en el que el término moza significa a la vez joven y virgen, por lo que se dice que no es ya ni una cosa ni la otra. La Argüello, como veíamos, es además «musa» de Lope Asturiano, término que no solo tiene un marcado carácter irónico, sino también anfibológico, pues en germanía equivale a ‘prostituta’.

Después, Cervantes se valdrá del romance para desarrollar las características del entremés desde una perspectiva no práctica sino teórica:

El brío y la ligereza
en los viejos se remoja,
y en los mancebos se ensalza
y sobre todo se entona [...].

¡Qué de veces ha intentado
aquesta noble señora [...]
entrarse por los resquicios
de las casas religiosas
a inquietar la honestidad
que en las santas celdas mora!

¡Cuántas fue vituperada
de los mismos que la adoran!
Porque imagina el lascivo
y al que es necio se le antoja

que el baile de la chacona



encierra la vida bona.

[Cervantes, 2001: 405-406]

A través de la práctica y la teoría, Cervantes nos sitúa intencionalmente en las coordenadas del entremés (entendido el término ahora en sentido amplio), lo que nos lleva a preguntarnos si detrás de este romance cantado hay un significado que trasciende hacia el resto de la novela. Quizá el aspecto que más cabe señalar en este sentido es la no participación de Constanza, protagonista de la narración que da título a la obra. Se subraya así su capacidad para mantenerse al margen en un ambiente hostil, el del mesón, muy poco propicio para que la mujer guardara su virtud. Su actitud es del todo diferente a la otra Constanza de las *Ejemplares*, esto es, a la Preciosa de *La gitanilla*, que baila incluso zarabandas [Cervantes, 2001: 29], danza de connotaciones tan negativas, al menos, como la chacona⁴, y que sin embargo es al menos tan virtuosa como la ilustre Fregona. En nuestra novela, Constanza contrasta con las mozas del mesón. Ella trae al lector el mundo habitual de las comedias, es decir, del teatro mayor, donde el honor era el principal motor. La Argüello y sus compañeras, como hemos visto, evocan el mundo habitual del entremés. Por tanto, el baile actúa como contrapunto de la narración, no solo desde un punto de vista formal (interrupción de la acción e intercalación de poesía en la prosa), sino también argumental y temático. De esta forma, la relación entre el baile y la novela se constituye en términos similares a la relación entre una comedia y su entremés.

La introducción del baile cantado en *La ilustre fregona* acerca al entremés al terreno de la lectura. El experimento de Cervantes hay que situarlo en un ámbito muy concreto: el desarrollo de un incipiente mercado editorial de comedias y textos dramáticos, bien para ser leídos, bien para ser dramatizados o representados. Como bien indica López Martín, el volumen de *Doze comedias famosas, de quatro poetas naturales de la insigne y*

⁴ Para las relaciones entre la *Gitanilla* y *La ilustre fregona* conviene partir del concienzudo estudio de Rey Hazas en su introducción a la segunda, en Cervantes, 1997: XXI-XXII.



coronada ciudad de Valencia, del año 1609, y que ya incluía un entremés «podría ser el primero que incluye un entremés impreso» [2012: 5], seguido del volumen que se entendió como la *Primera parte* de comedias de Lope: *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y emendadas, con doze entremeses añadidos*, también del año 1609. Después de esa fecha, y antes de las *Ejemplares*, se incluyeron entremeses solamente en la *Tercera parte de comedias* del Fénix (1612). Después de estos tres casos, los siguientes entremeses impresos fueron los del propio Cervantes (en 1615).

Por primera vez, al menos en la historia de la literatura española, se establecían fuertes lazos entre un espectáculo teatral establecido y la lectura, silente o colectiva. Cervantes fue consciente de ello y no solo por la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, motivada por circunstancias adversas. Antes de eso, reivindicaba en las *Ejemplares* la concepción de literatura como recreación y entretenimiento, vinculándola directamente al teatro. Y tampoco en este caso lo hizo solo de forma práctica, como hemos intentado demostrar en este trabajo, sino también desde una perspectiva teórica. El mismo camino que hemos intentado recorrer aquí se hace explícito en el volumen. Por un lado, la alabanza al mundo del teatro en *El licenciado Vidriera*:

También sé decir dellos [los comediantes] que en el sudor de su cara ganan su pan, con inllevable trabajo, tomando contino de memoria, hechos perpetuos gitanos de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio [...]. Y con todo esto son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas, y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean. [Cervantes, 2001: 293]

Por otro, la reivindicación de sus *Novelas* en términos extraordinariamente parecidos:

Sí que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este



efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. [Cervantes, 2001: 18-19]

Como ya dijimos [Autor 1, en prensa], puede que Avellaneda no anduviera tan desencaminado al llamar a las *Novelas* de Cervantes «comedias en prosa» [Fernández de Avellaneda, 1972: 59]. Ahora bien, no hay que olvidar que lo que el escritor alcalaíno equipara con sus narraciones, en su función recreativa, es la representación escénica total, y no solo el género mayor. Así pues, creemos que hay motivos más que suficientes para sostener que el baile introducido en *La ilustre fregona* tiene no solo forma de teatro breve, sino también equivalente función.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ARATA, Stefano, «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en *Crítico*n, 1992, num. 54, 9-112.
- CASALDUERO, Joaquín, *Forma y sentido de las novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1969.
- CERVANTES, Miguel de, *La ilustre fregona / Las dos doncellas / La señora Cornelia*, Antonio Rey y Florencio Sevilla, eds., Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- CERVANTES, Miguel de, *La entretenida*, Antonio Rey y Florencio Sevilla, eds., Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, Jorge García López, ed., Barcelona, Crítica, 2001.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «Acerca de La Confusa de Cervantes» en Manuel Criado del Val, dir., *Cervantes su obra y su mundo: actas*



del I Congreso Internacional sobre Cervantes (1978), Madrid, EDI-6, 1981, 243-248.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Fernando García Salinero, ed., Madrid, Castalia, 1972.

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

LÓPEZ MARTÍN, Ismael, «Las colecciones de entremeses en el Barroco español», en *Castilla. Estudios de literatura*, 2012, núm. 3, 1-17.

PIQUERAS, Manuel, «Cervantes y sus enemigos desde una doble faceta: como poeta y dramaturgo en *La entretenida*, en *Anuario de estudios cervantinos*, 2013, núm. 9, 173-185.

PIQUERAS, Manuel, «La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas ejemplares*», en *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, (en prensa).

VARELA, José Luis, «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*» en *Atlántida*, 1968, vol. 6, 434-449.

YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete* y Cortadillo: de entremés a novela» en *Boletín de la Real Academia Española*, 1966, vol. XLVI, 321-333.

